



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Postwittgensteinowska estetyka analityczna

**Author:** Mariola Sułkowska-Janowska

**Citation style:** Sułkowska-Janowska Mariola. (2002). Postwittgensteinowska estetyka analityczna. W: A. Noras, D. Kubok (red.), "Między kantyzmem a neokantyzmem" (S. 112-129). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# Postwittgensteinowska estetyka analityczna

Mariola Sułkowska

Współczesna filozofia, na której gruncie głoszą swoje skrajne, wysoko wyspecjalizowane, hieratyczne poglądy przedstawiciele różnych kierunków i szkół, sprawia wrażenie, że jakiegokolwiek porozumienie między nimi nie jest możliwe. To samo da się powiedzieć o estetyce. Także tutaj notoryczna zmienność i niezgodność poglądów w zasadniczych kwestiach, jak również brak precyzji w odniesieniu do podstawowych pojęć i związanych z nimi twierdzeń wskazywać mogą na poznawczą jałowość i metodologiczną niekompetencję estetyki. Znalezenia remedium na zaistniały stan podejmują się na sobie właściwy sposób przedstawiciele postwittgensteinowskiej estetyki analitycznej. Analityczne podejście do danego twierdzenia estetycznego orzekającego prawdziwie (lub fałszywie) o jakimś przedmiocie, że jest piękny, zakłada, po pierwsze, naszą wiedzę o tym, co znaczy, że coś jest piękne, po drugie zaś, że jakkolwiek rozumiemy tę kwalifikację piękna, dany przedmiot ją ma (lub nie)<sup>1</sup>.

Na gruncie anglosaskiej (a także skandynawskiej) analitycznej refleksji estetycznej tworzy się różne metaestetyki wyjaśniające terminy i wyostrzające pojęcia oraz oparte na nich rozumowania estetyczne, oceniające poprawność i klarowność dyskursu estetycznego oraz ustalające stopień obowiązywalności podawanych warunków jego sensowności<sup>2</sup>. Do najwybitniejszych przedstawicieli tego analitycznego podej-

---

<sup>1</sup> Zob. S. Barbone: *Analityczna postawa wobec piękna i sztuki*. W: *Estetyka w świecie*. Red. M. Gołaszewska. Kraków – T. 1: 1995, T. 2: 1996, T. 3: 1997, s. 71–77.

<sup>2</sup> Zob. H. Kiereś: *Anglosaska estetyka analityczna*. W: A. B. Stępień: *Propedeutyka estetyki*. Lublin 1986, s. 143–170. Por. L. Sosnowski: *Estetyka*

ścia do problematyki sztuki i, rzadziej, piękna należą między innymi: M. Weitz, F. Sibley, I. Hungerland, J. O. Urmson, J. Margolis, P. Ziff, H. Knight, T. Brunius, G. Hermeren, S. Cavell, N. Goodman, G. Dicki, R. Scruton, M. C. Beardsley<sup>3</sup>. Choć wymienienie tych autorów jednym tchem bez słowa komentarza, przyklejając im tym samym wspólną etykietkę, jest zabiegiem kontrowersyjnym, to jednak można, powołując się na W. Eltona, powiedzieć, że „łączy ich wspólny klimat analizy, stworzony przez takie postacie, jak Gottlob Frege, Bertrand Russell, Georg M. Moore, a zwłaszcza Ludwig Wittgenstein. Wittgenstein, który wpłynął na niektórych, choć nie wszystkich, autorów, twierdził na przykład, iż mamy tendencję do błędnego utożsamiania zdania składniowo poprawnego ze zdaniem znaczącym koniecznie; że poza tym język przypomina grę, a takich gier istnieje duża różnorodność w zależności od sposobu użycia języka; że przejawiamy pęd do uogólniania, będącego źródłem błędu; że wreszcie mamy skłonność do wprowadzania mylnych analogii; że, krótko mówiąc, filozofia nie jest zespołem dogmatów, lecz badaniem sposobów użycia języka.”<sup>4</sup> Teoretycy rozważają „merytoryczne zagadnienia estetyczne, posługując się metodą właściwą filozofii analitycznej. Rzeczą kluczową jest tu refleksja nad tym, czy zagadnienie jest jasno sformułowane, czy pytania w ogóle prowadzą do odpowiedzi możliwych i niesprzecznych ze sobą, czy przeciwnie – do nie dających się dobrze uzasadnić, czy argumentacja przebiega w sposób rzetelny etc.”<sup>5</sup> Tak rozumiana teoria zajmowała zawsze centralne miejsce w estetyce (Arystoteles, Kant, Schiller, Tołstoj, Croce i inni), jednak ostatnio teoretyzowanie na temat sztuki i zainte-

---

analityczna. W: *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2000, s. 185–212; V. W. Ames: *Estetyka amerykańska*. „Estetyka” 1961, nr 2, s. 223–229; H. Jungheerz-Taborska: *Główne kierunki współczesnej estetyki angielskiej*. „Estetyka” 1962, nr 3, s. 271–291; T. a. z: *Estetyka analityczna w Anglii*. „Studia Estetyczne” 1967, T. 3, s. 177–188.

<sup>3</sup> Zob. H. Kiereś: *Anglosaska estetyka...*; R. Morawski: *Główne nurty estetyki XX wieku*. Kraków 1992; B. Jesup: *Analytical Philosophy and Aesthetics*. „British Journal of Aesthetics” 1963, nr 3, s. 223–233; J. Stollitz: *Notes on Analytic Philosophy and Aesthetics*. „British Journal of Aesthetics” 1963, nr 3, s. 210–222.

<sup>4</sup> *Aesthetics and Language*. Ed. W. Elton. Oxford 1954, s. 11–12 (tłum. moje). Słowa ze wstępu odnoszą się do autorów tekstów zamieszczonych w przytoczonej pozycji, jednak są one adekwatne do tekstów estetyków analitycznych.

<sup>5</sup> R. Morawski: *Główne nurty estetyki...*, s. 37.

resowanie tego typu rozważaniami nasilają się szczególnie. Powody tego są zapewne liczne i różnorakie, ale jeden wydaje się szczególnie istotny; chodzi oczywiście o sytuację w sztuce współczesnej i pewne jej najnowsze zjawiska, które stawiają odbiorców – nie tylko krytyków, teoretyków i historyków sztuki czy estetyków – w trudnej roli decydenta mającego odpowiedzieć na podstawowe, bo warunkujące między innymi klasyfikację, interpretację i ocenę, pytanie: czy to jest sztuka?<sup>6</sup>. Oto mamy (niemal klasyczną już) *Fontannę* Marcela Duchampa, rysunek DeKooninga, wymazany i wystawiony przez Roberta Rauschenberga jako *Wymazany rysunek DeKooninga*, czy też conceptualne dzieło R. Barry'ego: *Wszystkie rzeczy, które znam, ale o których nie myślę o godzinie 13.36, 15 czerwca 1969, Nowy York*.

Estetyka analityczna, poszukując wyjścia z zaistniałej sytuacji, zwraca się, jak zauważa Elton, przede wszystkim do filozofii Ludwiga Wittgensteina – zwłaszcza do jego *Dociekań filozoficznych*, a także jego wykładów o estetyce, które odbywały się w prywatnych pokojach w Cambridge latem 1938 roku<sup>7</sup>. Pierwszym symptomem tego zwrotu był wydany w 1954 roku zbiór tekstów estetycznych analityków anglosaskich pt. *Aesthetic and Language* (między innymi artykuły W. G. Gallie, G. Ryle'a, S. Hampshire'a)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Ta decyzyjna sytuacja rodzi oczywiście problem pewnego znawstwa sztuki samej i jej teorii: „W świecie sztuki, podobnie jak na polu naukowym, istnieje podział pracy intelektualnej: zadanie wyartykułowania w sposób systematyczny wyników zbiorowego wysiłku teoretycznego przypada nielicznym jednostkom. W świecie sztuki to właśnie tradycyjni estetycy dawali wyraz owemu teoretyzowaniu »obywateli« tego świata.” R. J. M a t t h e w s: *Traditional Aesthetics Defended*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1979 (Fall), cyt. za: *Estetyka w świecie...*, T. 3, s. 406.

<sup>7</sup> Zob. L. W i t t g e n s t e i n: *Dociekania filozoficzne*. Przeł. B. W o l n i e w i c z. Warszawa 1972; T e n z e: *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Eds C. B a r r e t, B. B l a c k w e l l. Oxford 1970; polski przekład fragmentów tych notatek: L. W i t t g e n s t e i n: *Wykłady o estetyce*. Przeł. P. G r a f f. „Studia Estetyczne” 1977, T. 14, s. 131–144.

Tak zwana pierwsza filozofia Wittgensteina, zawarta w *Tractatus logico-philosophicus*, leżąca u podstawy między innymi atomizmu logicznego Bertranda Russella czy pozytywizmu Alfreda Ayera, nie sprzyjała badaniom estetycznym; przeciwnie – programowo odmawiała estetyce rangi dyscypliny filozoficznej. Zob. L. W i t t g e n s t e i n: *Tractatus logico-philosophicus*. Przeł. B. W o l n i e w i c z. Warszawa 1997. Zob. też A. B. S t ę p i ę ń: *Propedeutyka estetyki...*

<sup>8</sup> *Aesthetics and Language...*

Autorzy tego swoistego manifestu estetyki analitycznej znajdują u samego Wittgensteina zaledwie kilka uwag dotyczących sytuacji estetyki, poza tym wyprowadzają z jego dociekań interesujące dla nich same twierdzenia; zauważa się przede wszystkim dwie grupy problemowe. Pierwsza dotyczy idei „pojęcia otwartego” oraz „rodziny podobieństw”, drugą natomiast stanowi refleksja Wittgensteina na temat „gier językowych”.

Problematyka związana z otwartością pojęć i rodzinami podobieństw jest ufundowana – zdaniem Wittgensteina – na zagadnieniu pluralizmu językowo-ontologicznego: mówi się tu o mnogości języków uwarunkowanej mnogością możliwych sposobów percypowania rzeczywistości. Konsekwencją takiego ujęcia jest teza o niemożliwości zdefiniowania pojęcia „język”, a jedynie – ze względu na jego otwartość – o możliwości podania jego inherentnych, znaczących cech: „Zamiast podać coś, co byłoby wspólne wszystkiemu, co nazywamy językiem, powiadam, że nie ma wcale czegoś jednego, co wszystkim tym zjawiskom byłoby wspólne i ze względu na co stosowalibyśmy do nich wszystkich to samo słowo.”<sup>9</sup> Otwartość jest rozumiana jako ciągła zmiana zakresu pojęcia, które tym samym staje się pojęciem „o rozmytych brzegach”<sup>10</sup>.

Otwartość takich pojęć, jak język, gra, sztuka czy dzieło sztuki, wiąże się w rozważaniach Wittgensteina ze zjawiskiem nazwanym przez niego „rodziną podobieństw”, a opartym na pewnego rodzaju „pokrewieństwie”, ze względu na które wszystkie języki nazywamy „językami”, wszystkie gry „grami” itd. „Przypatrz się np. kiedyś temu, co nazywamy ‘grami’. [...] Co jest im wszystkim wspólne? – Nie mów: Muszą mieć coś wspólnego, bo inaczej nie nazywałyby się ‘grami’ – tylko patrz czy mają coś wspólnego. – Gdy im się bowiem przypatrzysz, to nie dojrzyś wprawdzie niczego, co byłoby wszystkim wspólne, dostrzeżesz natomiast podobieństwa, pokrewieństwa – i to cały ich szereg. A więc jak się rzekło: nie myśl, lecz patrz! [...] A wynik tych rozważań brzmi: widzimy skomplikowaną siatkę zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw; podobieństw w skali dużej i małej.”<sup>11</sup>

<sup>9</sup> L. Wittgenstein: *Dociekania...*, § 65.

<sup>10</sup> Por. T. P a w ł o w s k i: *Rodziny znaczeń i ich definiowanie*. „Studia Filozoficzne” 1978, T. 2, s. 81–99; L. S o s n o w s k i: *Estetyka analityczna...*, s. 186.

<sup>11</sup> L. Wittgenstein: *Dociekania...*, § 66.

Inny wspomniany już kontekst stanowi kategoria „gry językowej”, będącej szczególnym aspektem zakresowo szerszej kategorii „formy życiowej”<sup>12</sup>: „Grą językową nazywać też będę całość złożoną z języka i z czynności, w które jest on wpleciony.”<sup>13</sup> Według Wittgensteina nie istnieje żaden uniwersalny i w jakimkolwiek sensie uprzywilejowany język, a żadna gra językowa nie jest w stanie określić istoty języka. Jednakże autor *Dociekań filozoficznych* zauważa, że tylko gra posiada zdolność tworzenia zasad i reguł grania. W konsekwencji, „kiedy zmienia się gra językowa, zmieniają się pojęcia, a z pojęciami znaczenia słów”<sup>14</sup>.

Jak zauważa Jaako Hintikka, z jednej strony, niejako w konsekwencji przyjętego pluralizmu ontologiczno-lingwistycznego, gry „tworzą i podtrzymują relacje reprezentowania rzeczywistości przez język”<sup>15</sup>; z drugiej zaś strony, grający podmiot jest nim w sposób zasadniczy i absolutny: „Nie można (według Wittgensteina) w sposób ostateczny wypłacać się z gmatwaniny gier językowo-językowych. [...] Nasza totalna gra językowa jest ostatecznym arbitrem w semantyce.”<sup>16</sup>

W przywołanych tu wykładach Wittgensteina z estetyki na uwagę zasługują przede wszystkim jego rozważania na temat struktury teorii estetycznej inspirowane dociekaniem dotyczącymi charakterystycznego *Aha-Erlebnis*<sup>17</sup>.

Wykład drugi jest krytyką możliwości zastosowania kategorii empirycznych i ujęcia przyczynowo-skutkowego dzieła sztuki i w ogóle zjawisk estetycznych: „Niezadowolenie estetyczne wiąże się z ‘dla-czego’, a nie z ‘przyczyną’. Daje się wyraz niezadowoleniu w formie krytyki, a nie mówiąc coś w rodzaju ‘mój umysł trawi niepokój’. Może

<sup>12</sup> To ostatnie pojęcie Wittgenstein przejął, jak zauważa Piotr Graff, od Edwarda Sprangera. Zob. E. Spranger: *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*. Halle 1914. Zob. P. Graff: *Glosa do wykładów Wittgensteina o estetyce*. „Studia Estetyczne” 1977, T. 14, s. 123–129.

<sup>13</sup> L. Wittgenstein: *Dociekania...*, § 7.

<sup>14</sup> Tenże: *O pewności*. Przel. M. Sady i W. Sady. Warszawa 1993, § 65.

<sup>15</sup> J. Hintikka: *Gry językowe*. W: Tenże: *Eseje logiczno-filozoficzne*. Przel. A. Grobler. Warszawa 1992, s. 458.

<sup>16</sup> Tamże, s. 476–477.

<sup>17</sup> Zob. L. Wittgenstein: *Lectures and Conversations ...*, cz. 2 i 3. Por. J. Schulte: *Erlebnis und Ausdruck: Wittgensteins Philosophie der Psychologie*. München–Wien 1987.

to przyjąć formę spojrzenia na obraz i zapytania: 'co tu jest nie w porządku?'<sup>18</sup>

Wittgenstein podkreśla także, iż problemy estetyczne nie mają charakteru problemów psychologicznych czy neurofizjologicznych, rozwiązywalnych na podstawie statystycznego badania reakcji na sztukę różnych odbiorców lub też opisów takich reakcji<sup>19</sup>. Dzieje się tak głównie za sprawą tego, że „wyjaśnienie estetyczne nie jest wyjaśnieniem przyczynowym”<sup>20</sup>. Co więcej – w wykładzie trzecim Wittgenstein wykazuje, iż w estetyce nie potrzebujemy żadnego rodzaju wyjaśnień, lecz specyficznej terapii perswazyjnej. „Formę perswazji mają w szczególności te zdania, które mówią: 'N a p r a w d ę to jest tamtym.' ”<sup>21</sup>

Jak pisze Piotr Graff, estetyczny stan niewiedzy (*puzzlement*) ma strukturę pytania: „Dlaczego ten przedmiot estetyczny lub artystyczny ma taki oto wyraz, dlaczego sprawia takie oto wrażenie?”<sup>22</sup> Środkiem zaradczym na ten specyficzny rodzaj zaniepokojenia, porównywany przez Wittgensteina z rodzajem nerwic, nie może być jakakolwiek teoria estetyczna o charakterze mniej lub bardziej naukowym, tak jak w przypadku terapii psychoanalitycznych, będących – według Wittgensteina – „propagandą” oferującą nowy, lepszy sposób przeżywania i percypowania świata<sup>23</sup>. A zatem „to, co nam jest potrzebne, to analogie, porównanie, zestawienia [...]. Jest to więc pewna operacja deiktyczna, polegająca na wskazaniu na coś w samym przedmiocie lub poza nim. Całość takiej operacji może mieć postać krytycznej rozprawy o danym dziele albo krótkiej, lecz trafnej uwagi, albo może to być demonstracja bezsłowna.”<sup>24</sup>

Podsumowując tę krótką prezentację filozofii Ludwiga Wittgensteina w kontekście roli, jaką odegrał on w rozwoju analitycznej

<sup>18</sup> L. Wittgenstein: *Wykłady...*, cz. 2, § 19.

<sup>19</sup> Por. P. Graff: *Glosa do wykładów...*

<sup>20</sup> L. Wittgenstein: *Wykłady...*, cz. 2, § 38.

<sup>21</sup> Tamże, cz. 3, § 34.

<sup>22</sup> Zob. P. Graff: *Glosa do wykładów...*, s. 122.

<sup>23</sup> Zob. tamże. Por. Ch. Hanly: *Wittgenstein on Psychoanalysis*. In: *Ludwig Wittgenstein, Philosophy and Language*. Eds A. Ambrose, M. Lasrowitz. London 1972; F. Cioffi: *Wittgenstein's Freud*. In: *Studies in the Philosophy of Wittgenstein*. Ed. P. Pinch. London 1969.

<sup>24</sup> P. Graff: *Glosa do wykładów...*, s. 123. Zob. L. Wittgenstein: *Wykłady...*, cz. 3, zwłaszcza § 8, 9 i 40. Por. P. Graff: *Oznajmienia estetyczne*. „Studia Estetyczne” 1975, T. 12.

myśli estetycznej, chcę zwrócić uwagę na następujące momenty: po pierwsze, na radykalną nieokreśloność i otwartość pojęć i terminów estetycznych; po drugie, na logiczną wielość estetycznego dyskursu; po trzecie, na historyczność sztuki i wartościowania estetycznego; po czwarte wreszcie, na niemożliwość wyjaśnień nomotetycznych w estetyce i na związaną z tym perswazyjną funkcję teorii estetycznych<sup>25</sup>.

Przedstawione tu tezy Ludwiga Wittgensteina wyznaczyły charakterystyczny dla estetyki analitycznej – zwłaszcza anglosaskiej, lecz także skandynawskiej – typ refleksji o sztuce i pięknie. Jak zauważa Shusterman, zasadniczym rysem tego podejścia jest antyesencjalizm<sup>26</sup>. Taka postawa pozwala jednoznacznie zakwalifikować estetykę analityczną do jednego z dwóch, wyznaczonych przez Kanta, poziomów refleksji nad sztuką. Otóż w *Krytyce władzy sądszenia* Kant rozróżnił piękno zależne, odwołujące się do gustów, oraz piękno wolne<sup>27</sup>. „Za

<sup>25</sup> Zob. T e n z e: *Glosa do wykładów...* Zob. też L. S o s n o w s k i: *Estetyka analityczna...* Por. P. M. S. H a c k e r: *Wittgenstein's Place in Twentieth-Century Analytic Philosophy*. Oxford 1996 oraz R. S h u s t e r m a n: *Wittgenstein and Aesthetic Argument*. In: *Aesthetics – Proceeding of the 8th International Wittgenstein Symposium*. Vienna 1984. Por. M. W e i t z: *Wittgenstein's Aesthetics*. In: *Language and Aesthetics. Contributions to the Philosophy of Art*. Ed. B. R. T i l g h m a n. Kansas 1973. Cyril Barrett wiąże rozważania Wittgensteina na temat gier językowych z analizą statusu tego, co niedorzeczne. Refleksja nad niedorzecznością okazuje się tym, co umożliwia źródłowe dotarcie do sfery etycznej, a także estetycznej. Zob. C. B a r r e t t: *Wittgenstein on Ethics and Religion Belief*. Oxford–Cambridge 1991. Interesujące analogie i paralele, oparte zwłaszcza na zjawisku niewyraźności między estetyką a etyką, wykazane są w: B. R. T i l g h m a n: *Wittgenstein's Ethics and Aesthetics*. Basingstoke 1991.

<sup>26</sup> Zob. R. S h u s t e r m a n: *Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1987, vol. 46, s. 117: „Anti-essentialism about art and the quest for clarity (distinctively through close concern with language) are probably the most common and distinctive features of analytic aesthetics, and though distinguishable they are clearly related.”

<sup>27</sup> Zob. I. K a n t: *Krytyka władzy sądszenia*. Przeł. J. G a l e c k i. Warszawa 1986, s. 48–50: „Istnieją dwa rodzaje piękna: piękno wolne (*pulchritudo vaga*) i piękno li tylko zależne (*pulchritudo adherens*). Pierwsze nie zakłada żadnego pojęcia o tym, czym przedmiot ma być; drugie zakłada takie pojęcie oraz stosującą się do niego doskonałość przedmiotu. Piękno pierwszego rodzaju określa się jako (dla siebie istniejące) piękno tej lub innej rzeczy; drugie jako związane z pewnym pojęciem (piękno uwarunkowane) przypisywane jest przedmiotom podpadającym pod pojęcie pewnego szczególnego celu. Kwiaty należą do wolnego piękna przyrody. [...] Natomiast piękno człowieka [...]



pomocą tego rozróżnienia można położyć kres niejednemu sporowi między arbitrami smaku na temat piękna, wykazując im, że jeden z nich mówi o pięknie wolnym, a drugi o pięknie zależnym, że pierwszy wydaje czysty, a drugi stosowany sąd smaku.”<sup>28</sup> Otwartość pojęć estetycznych, ich rozmytość i nieostrość, wielość i różnorodność dyskursu estetycznego, historyczność sztuki i wartościowania estetycznego czy wreszcie ogólna postawa antyesencjalistyczna – wszystkie te elementy wskazują na pierwszy poziom refleksji estetycznej, związanej z Kantowskim pięknem zależnym.

Naszkicowany dalej – z konieczności w sposób arbitralny i ogólnikowy<sup>29</sup> – spór o dzieło sztuki z jednej strony jest wyrazem analitycznej postawy estetyki postwittgensteinowskiej, z drugiej zaś obrazuje epistemologiczną jałowość i niewystarczalność omawianego podejścia do problemów estetycznych oraz powstałych stąd niezgodności i dyskusji estetycznych.

W myśl tradycyjnej estetyki teoria estetyczna jest nieodzowna w rozumieniu sztuki i – co za tym idzie – w wydawaniu odpowiednich sądów wartościujących. Teoretyka sztuki muszą więc interesować zagadnienia jakościowych i strukturalnych własności przedmiotów uznawanych za dzieła sztuki, ale też nie może on rezygnować z uprawnień

---

zakłada pojęcie celu [...], a tym samym pojęcie jej doskonałości; jest to też dlatego tylko piękno zależne.” Podobnego rozróżnienia dokonuje Platon w *Filebie*, gdzie tak charakteryzuje tzw. piękno czyste: „O piękności kształtów próbuję teraz mówić; nie tak, jak by to rozumieć mogli ci, których jest wielu, na przykład o piękności istot żywych albo jakichś malowideł; chodzi mi o piękność prostej, mówi moja myśl, linii prostej i koła, [...] o płaszczyzny i bryły [...]. Ja ci mówię, że są to rzeczy piękne nie ze względu na coś innego, jak te inne tam, tylko są piękne zawsze i same dla siebie i dają rozkosze osobliwe i swoiste; to nie to, co lechtania wszelkiego rodzaju. I barwy w tym rodzaju są piękne i rozkoszne.” P l a t o n: *Fileb*. Przeł. W. W i t w i c k i. Warszawa 1991, 51 C–D.

<sup>28</sup> I. K a n t: *Krytyka władzy sąđenja...*, s. 52.

<sup>29</sup> Przedstawiam dalej jedynie relację oraz dyskusję pomiędzy tak zwanym skrajnym esencjalizmem i antyesencjalizmem; jednakże antyesencjaliści krytykowali także esencjalizm w jego umiarkowanej wersji. „Umiarkowani esencjaliści uważali, że istota sztuki tkwi w jej estetycznej naturze. Estetyczność nie jest warunkiem wystarczającym osiągnięcia statusu dzieła sztuki [...]. Jest to jednak warunek konieczny i jedyna istotna cecha wspólna wszystkich dzieł sztuki.” B. D z i e m i d o k: *Czy możliwa i potrzebna jest filozoficzna teoria sztuki? Antyesencjalizm w amerykańskiej filozofii sztuki*. W: *Rozważania o filozofii a recentiori. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Józefowi Bańce*. Red. A. E. S z o ł t y s e k. Katowice 1994, s. 200.

swojej dyscypliny do selekcjonowania i wartościowania zjawisk artystycznych i – szerzej – estetycznych<sup>30</sup>.

Warunkiem zasadniczym wydaje się w tej sytuacji odpowiedź na pytanie o to, czym jest sztuka (*resp.* dzieło sztuki, przedmiot estetyczny, obraz, tragedia itp.), a głównym celem teorii estetycznych staje się, dające się zawrzeć w definicji, określenie istoty sztuki: tego, co nadaje sztuce swoisty charakter i odróżnia ją od wszystkiego, co sztuką nie jest. Takie teorie, jak – żeby wymienić tylko najbardziej wpływowe – formalizm Bella, woluntaryzm Parkera, emocjonalizm Tołstoja, intuicjonizm Crocego czy organicyzm Bradleya, dążą do ustalenia najbardziej charakterystycznych cech sztuki.

Tak więc podstawowym zagadnieniem staje się sformułowanie definicji sztuki oraz – związane z tym pierwszym – określenie natury pojęć estetycznych.

Porównajmy przykładowo esencjalistyczne poglądy Clive'a Bella oraz Morrisa Weitza. Ten ostatni wraz z Paulem Ziffem, Williamem Kennickiem, Marshałem Cohenem i Benjaminem Tilighmanem był najradykałniejszym wyrazicielem antyesencjalizmu w estetyce.

Przypomnijmy, że każda z tradycyjnych teorii estetycznych dąży do ustalenia charakterystycznych właściwości sztuki, przy czym ustalenia te próbuje się zawrzeć w definicji określającej warunki konieczne i wystarczające. Tak na przykład w myśl intuicjonizmu Benedetto Crocego sztuka jest szczególnego rodzaju aktem – twórczym, poznawczym i duchowym; jest „niepojęciową świadomością unikalnej indywidualności rzeczy; a ponieważ istnieje poniżej poziomu konceptualizacji i poniżej poziomu aktów moralnych, przeto nie posiada ani treści naukowej, ani etycznej. Croce jako istotną cechę sztuki wyodrębnia pierwsze stadium życia duchowego, a identyfikowanie go ze sztuką wyróżnia jako prawdziwy filozoficznie typ teorii lub definicji.”<sup>31</sup>

Według Tołstoja (emocjonalizm) istotę sztuki stanowi „wyrażanie emocji za pomocą jakiegoś dostępnego zmysłom, publicznego

---

<sup>30</sup> Zob. B. Dziedzicki: 'Instytucjonalna definicja dzieła sztuki' jako świadectwo 'kryzysu estetyki'. „Studia Estetyczne” 1980, T. 17.

<sup>31</sup> M. Weitz: *The Role of Theory in Aesthetics*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1956, nr 15, cyt. za: *Estetyka w świecie...*, T. 3, s. 349. Por. B. Croce: *Zarys estetyki*. Warszawa 1962.

środka przekazu. Gdzie nie ma projekcji uczucia, [...] tam nie może być mowy o sztuce.”<sup>32</sup>

Z kolei formalizm w ujęciu Clive’a Bella głosi, iż własnością charakterystyczną wszelkiej sztuki jest „forma znacząca, czyli [...] unikalne połączenie pewnych elementów [...] w ramach określonej relacji. Wszystko, co jest sztuką, stanowi przykład formy znaczącej; wszystko, co sztuką nie jest, formy takiej nie posiada.”<sup>33</sup>

Przykład Bella klarownie ukazuje esencjalizm klasycznych teorii estetycznych poszukujących w dziełach sztuki pewnej jakości odróżniającej je od wszystkich innych klas przedmiotów. Owa jakość czy własność powinna spełniać następujące dwa warunki: dla każdego  $x$ , 1) jeśli  $x$  jest dziełem sztuki, to  $x$  posiada jakość  $Q$ , oraz 2) jeśli  $x$  posiada jakość  $Q$ , to  $x$  jest dziełem sztuki<sup>34</sup>.

Według Bella w miejsce  $Q$  należy wstawić wyrażenie „forma znacząca”: coś jest dziełem sztuki wtedy i tylko wtedy, gdy posiada formę znaczącą.

Definicja Bella atakowana była między innymi przez Beryl Lake, a także przez De Witta H. Parkera, lecz najpełniejszą krytykę zgłosił pod jej adresem antyesencjalista Morris Weitz, kwestionując w ogóle możliwość wszelkich teorii estetycznych, pojętych w sensie prawdziwego zdefiniowania czy też zestawienia koniecznych i wystarczających właściwości sztuki.

<sup>32</sup> M. Weitz: *The Role...*, s. 349. Por. L. Tolstoj *ob iskusstwie i literaturie*. T. 1–2. Moskwa 1958.

<sup>33</sup> M. Weitz: *The Role...*, s. 349. Por. C. Bell: *Art*. New York 1927.

<sup>34</sup> Zob. G. Hermeren: *The Nature of Aesthetic Theories*. In: G. Hermeren, L. Mogensen: *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*. Lund 1980, s. 33. Polski przekład obszernych fragmentów tego tekstu w: *Estetyka w świecie...*, T. 3, s. 361–390. Zauważmy, iż konsekwencją tego jest założenie o tym, że istnieje taka jakość  $Q$  spełniająca następujące dwa warunki: 1) jeśli  $x$  jest dziełem sztuki, to posiada  $Q$ , oraz 2) jeśli  $x$  posiada  $Q$ , to  $x$  jest dziełem sztuki. Założenie to, skrytykowane przez Parkera, zastąpione zostało następującym: istnieje zbiór własności  $Q_1, \dots, Q_n$ , spełniających dwa warunki, takie że: dla wszystkich  $x$ -ów 1) jeśli  $x$  jest dziełem sztuki, to posiada własności  $Q_1, \dots, Q_n$ , oraz 2) jeśli  $x$  posiada te własności, to  $x$  jest dziełem sztuki. „Sztuka definiowana być musi w terminach charakterystyki kompleksowej. Niedostrzeganie tego stało się grzechem wszystkich znanych definicji.” – De Witt H. Parker: *The Nature of Art*. In: *Problems in Aesthetics*. Ed. M. Weitz. New York 1953, s. 75, cyt. za: G. Hermeren: *The Nature of Aesthetic Theories...*, s. 364. Por. H. Osborn: *Aesthetics and Criticism*. London 1955.

Według Weitz'a „zasadnicza nieadekwatność tych teorii polega na fundamentalnym niezrozumieniu sztuki. Teoria estetyczna – i to każda – błądzi z samej zasady, bo mniema, iż możliwa jest teoria właściwa, co świadczy o skrajnym niezrozumieniu logiki pojęcia »sztuka«. Główny argument teorii, głoszący że sztuka podlega realnej czy jakiegokolwiek innej prawdziwej definicji, jest argumentem fałszywym. [...] Sztuka – jak wskazuje sam logiczny sens tego pojęcia – nie dysponuje zespołem właściwości koniecznych i wystarczających, toteż teoria sztuki jest niemożliwa, a nie tylko trudna do sformułowania.”<sup>35</sup>

Prócz tej ogólnej krytyki wskazującej na logiczną niemożliwość zdefiniowania czegoś, czego zdefiniować nie można, Weitz zarzuca każdej teorii pewną nieadekwatność: „Każda z nich ma jak gdyby stanowić całościowe stwierdzenie na temat charakterystycznych cech wszystkich dzieł sztuki, każda jednak pomija coś, co dla innych ma znaczenie centralne. Niektóre teorie zawierają błąd koła – na przykład koncepcja Bella i Fry'a [...]. Niektóre z kolei, poszukując koniecznych i wystarczających właściwości sztuki, podkreślają ich zbyt mało – jak to czyni (znów) teoria Bella-Fry'a [...] czy też teoria Crocego [...]. Inne są nazbyt ogólne [na przykład organicyzm – M. S.] i obejmują zarówno przedmioty należące do sztuki, jak i te, które do niej nie należą [...]. Jeszcze inne [...] opierają się na wątpliwego rodzaju zasadach, na przykład Parkerowskie twierdzenie, że sztuka ucieleśnia satysfakcję imaginacyjną, a nie realną, albo teza Crocego o tym, że istnieje wiedza bez pojęć.”<sup>36</sup>

Wreszcie, skoro klasyczne teorie przybierają postać definicji realnych, a więc mają formę sprawozdania na temat sztuki, to czy są one teoriami empirycznymi weryfikowalnymi czy też falsyfikowalnymi? A może raczej są to w rzeczywistości definicje nominalne, „w których »sztukę« określa się w zależności od obranych kryteriów”<sup>37</sup>? – pyta Weitz.

Ostatecznie więc, wychodząc od logicznej niemożliwości zdefiniowania sztuki, ale zarazem nie mając „zamiaru dowodzić [...], że logiczny zamęt czyni omawianą teorię czymś bezsensownym lub bezwartościowym”<sup>38</sup>, Weitz dochodzi do konkluzji, iż tradycyjna estetyka

<sup>35</sup> M. Weitz: *The Role...*, s. 348.

<sup>36</sup> Tamże, s. 350–351.

<sup>37</sup> Tamże, s. 358.

<sup>38</sup> Tamże, s. 347.

jest w rzeczywistości zakamuflowaną krytyką artystyczną<sup>39</sup> i tak naprawdę „uchwycenie funkcji, jaką pełni w estetyce teoria, nie polega na rozumieniu jej jako definicji (z logicznego punktu widzenia skazanej na klęskę), lecz na dostrzeżeniu w niej sumy istotnych zaleceń określających pewne sposoby podejścia do niektórych z właściwości sztuki”<sup>40</sup>.

Antyesencjalizm Weitza krytykowany był z kolei między innymi przez Timothy’ego Binkleya, który zwrócił dodatkowo uwagę na pewien podstawowy błąd polegający na utożsamianiu sztuki z dziełem sztuki: „W prawie każdej nowej dyskusji filozoficznej [...] znajdujemy bezpośrednie i nieusprawiedliwione przekształcenie »co jest sztuką?« w »co jest dziełem sztuki?«”<sup>41</sup>

Ostatnie słowo w prezentowanej przykładowej dyskusji na temat definicji estetycznych oddają Robertowi J. Matthewsowi, który podejmuje się obrony tradycyjnej estetyki. Nie wchodząc w szczegóły, pragnę zwrócić uwagę na to, że nie dopatruje się on w poglądach Weitza „żadnych [...] godnych zaufania argumentów świadczących przeciwko esencjalizmowi tradycyjnej estetyki. Rzecz oczywista, nie ma takiego wymogu [...], aby dzieła sztuki wspólnie posiadały pewne istotne własności, które [...] przejawiałyby się w sposób jasny i bezpośredni. W rzeczywistości istnieją [...] poważne racje, by sądzić, że dzieła sztuki nie mogłyby mieć takich własności. Zamiast tego mogłyby wspólnie posiadać nie przejawiane w bezpośredni sposób istotne własności [...]. Innymi słowy, założenie esencjalistyczne jest być może najlepiej zrozumiałe nie jako domniemanie, że w dziele sztuki zostaną odnalezione pewne istotne własności, lecz jako zalecenie, że powinno się je odnaleźć.”<sup>42</sup>

Oczywiście z tą obroną esencjalizmu i jednocześnie krytyką antyesencjalizmu można by, idąc dalej, polemizować, już chociażby ze względu na dość kłopotliwe i mało mówiące stwierdzenie o nie przejawianych w bezpośredni sposób istotnych właściwościach, które zaleca się odnaleźć; nie jest to jednak celem tej krótkiej prezentacji.

<sup>39</sup> Zob. R. J. Matthews: *Traditional Aesthetics Defended...*, s. 391.

<sup>40</sup> M. Weitz: *The Role...*, s. 359.

<sup>41</sup> T. Binkley: *Kto decyduje o sztuce? W: Estetyka w świecie...*, T. 1, s. 234. Tekst ten jest tłumaczeniem z maszynopisu autorskiego, którego skrócona wersja wydrukowana była w: *Culture and Art*. Ed. L. Aagaard-Mogensen. New York 1976.

<sup>42</sup> R. J. Matthews: *Traditional Aesthetics Defended...*, 409–410.

Naszkicowany tu definicyjny chaos teorii estetycznych rodzi wiele problemów i aporii związanych z kolei z naturą pojęć, którymi operuje teoria estetyczna, a w konsekwencji – sądów wydawanych na jej gruncie.

Powróćmy do koncepcji Morrisa Weitz, według którego poza tym, że teorie estetyczne „popadają w błąd koła, są niepełne, nie dają się sprawdzić, mają pseudofaktyczny charakter, stanowią ukryte zamierzenia zmiany sensu pojęć”, to tak naprawdę każda teoria estetyczna w ogóle jest „logicznie bezowocną próbą zdefiniowania czegoś, czego zdefiniować niepodobna; [...] próbą zrozumienia pojęcia sztuki jako pojęcia zamkniętego, podczas gdy sam sposób użycia do-wodzi i wymaga jego otwartości.”<sup>43</sup>

Weitz, inspirowany rozmyślaniami Ludwiga Wittgensteina, rozróżnia dwa rodzaje pojęć: otwarte oraz zamknięte: „Pojęcie jest pojęciem o t w a r t y m, gdy warunki jego zastosowania można poprawiać i ulepszać, to znaczy, gdy można wymyślić lub stworzyć sytuację, która wymagałaby z naszej strony pewnego rodzaju d e c y z j i co do rozszerzenia zakresu pojęcia, tak by objęło nową sytuację, lub zamknięcia go i wyszukania pojęcia nowego uwzględniającego nowy przypadek i nową własność rzeczy. Jeśli można stwierdzić konieczne i wystarczające warunki stosowania jakiegoś pojęcia, jest ono pojęciem z a m k n i ę t y m. Jednakże zdarza się to tylko w matematyce i logice [...]. W przypadku pojęć empiryczno-opisowych i normatywnych rzecz taka zdarzyć się nie może, chyba że pojęcie zamkniemy arbitralnie przez ograniczenie zakresu jego stosowania.”<sup>44</sup>

Pomijając na razie sporną kwestię otwartości pojęć empiryczno-opisowych, należy jednak zauważyć, że jeśli tylko pojęcia logiczne i matematyczne są zamknięte, to pojęcie „sztuka” byłoby tożsame z zadziwiającą wielością innych (niż logiczne i matematyczne) pojęć. Poza tym, jak zauważa Bohdan Dziemidok, Morris Weitz jest paradoksalnie zmuszony odwołać się do zanegowanej wcześniej istoty sztuki<sup>45</sup>. Weitz twierdząc bowiem, że niewątpliwie „sztuka [...] jest

<sup>43</sup> M. W e i t z: *The Role...*, s. 351.

<sup>44</sup> Tamże, s. 353.

<sup>45</sup> Zob. B. D z i e m i d o k: *Czy możliwa i potrzebna jest...*, s. 199. Zob. też M. W e i t z: *Wittgenstein's Aesthetics...*; w tej pracy Weitz omawia trzy rodzaje estetycznych pojęć otwartych: 1) zawsze elastyczne (*perennially flexible*), 2) zawsze podważalne (*perennially debatable*) oraz 3) nieuniknienie nieokreślone (*inducibly vague*). Jako przykład

pojęciem otwartym. Nowych warunków wciąż przybywa i z pewnością będzie przybywać; [...] będą one wymagać rozstrzygnięcia [...] co do tego, czy zakres pojęcia należy rozszerzyć, czy nie. Estetycy mogą zestawiać podobne warunki (nie zaś: konieczne i wystarczające własności) dla właściwego zastosowania pojęcia”, odwołuje się do jej istoty, do jej „wielce ekspansywnego, ryzykanckiego charakteru”<sup>46</sup>.

Otwartość pojęcia „sztuka” Weitz tłumaczy powołując się na rozważania Wittgensteina na temat gry. Tradycyjne rozwiązanie kwestii istoty gry polegałoby na wymienieniu wyczerpującego zestawu własności odróżniających wszystkie gry (tj. szachy, karty, gry planszowe itp.) od nie-gier. Jednakże cytowany już Wittgenstein zauważa: „Nie mów: ‘Muszą mieć coś wspólnego, bo inaczej nie nazywałyby się »grami«’ – tylko p a t r z, czy mają coś wspólnego. Gdy im się bowiem przypatrzysz, to nie dojrzyś wprawdzie niczego, co byłoby w s z y s t k i m wspólne, dostrzeżesz natomiast podobieństwa – i to cały ich szereg. [...] Widzimy skomplikowaną siatkę zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw [...]”<sup>47</sup>.

Tak więc wiedza o tym, czym jest sztuka (albo gra), nie ogranicza się do znajomości realnej definicji czy teorii sztuki (gry)<sup>48</sup>, lecz polega na umiejętności przede wszystkim rozpoznania i zrozumienia sztuki (gry) oraz rozstrzygnięcia, które z nowych przykładów mogą być nazwane sztuką (grą).

Okazuje się także, iż otwartość pojęć estetycznych idzie w parze z ich normatywnym charakterem, a ponadto z nominalnym wymiarem definicji w estetyce: „Nie można [...] utrzymywać, że teorie stosujące owo pojęcie [pojęcie sztuki – M. S.] w trybie wartościującym

---

pierwszego rodzaju pojęć Morris Weitz wymienia pojęcia „dramat” i „sztuka”; pojęciem zawsze podważalnym byłoby według niego pojęcie „tragedia”, natomiast trzeci typ jest reprezentowany przykładowo przez termin: manieryzm. Por. M. W e i t z: *The Opening Mind*. Chicago 1977, rozdz. 1–3.

<sup>46</sup> M. W e i t z: *The Role...*, s. 352–353.

<sup>47</sup> L. W i t t g e n s t e i n: *Dociekania filozoficzne...*, § 65.

<sup>48</sup> W artykule *The Role of Theory in Aesthetics* Weitz stosował raczej zamiennie terminy „definicja” i „teoria”, utożsamiając je niemal. Natomiast w późniejszym liście do Hermerena Weitz „potwierdził, że nie pragnie utożsamiać teorii estetycznej z dążeniem do zdefiniowania sztuki. Píše on jednak, że teoria estetyczna – w klasycznym sensie poszukiwania realnej definicji – wymaga lub zakłada definicję w sensie własności koniecznej i wystarczającej.” G. H e r m e r e n: *The Nature of Aesthetics Theories...*, przypis 31.

są prawdziwymi i realnymi definicjami koniecznych i wystarczających własności sztuki.”<sup>49</sup> Rola estetyka sprowadzałaby się zatem do zestawienia podobnych warunków, nie zaś koniecznych i wystarczających własności, właściwego zastosowania pojęcia, a tym samym do nauczania nas „czego poszukiwać i na co patrzeć w sztuce”<sup>50</sup>.

Podejmujący się obrony tradycyjnej estetyki R. J. Matthews zwrócił uwagę na związany z otwartością pojęć estetycznych moment decyzji; czy decyzja co do ewentualnego rozszerzenia zakresu pojęcia o nowy warunek jest arbitralna? Píše on, że zwolennicy Wittgensteina, a więc i Morris Weitz, padli ofiarą pewnego poważnego przeoczenia: „Ponieważ »obywatele świata sztuki« czasami (często?) prowadzą długie i zażarte spory na temat projekcji wyrażenia »dzieło sztuki« na pojedynczy przedmiot, wittgensteinowcy przedstawiają problem jakby nasze użycie tego wyrażenia było bezzasadne, jak gdyby wszystko było dozwolone w tym względzie. Nie dostrzegają oni, że spory te prowadzi się na tle powszechnej zgody co do sposobu projekcji tego wyrażenia. I tak na przykład, mówiąc o sztuce jako o pojęciu otwartym, Weitz sugeruje, że projekcja tego wyrażenia na nowy przykład jest po prostu rozstrzygana na podstawie tego, że jest on wystarczająco podobny do akceptowanych przykładów sztuki. Nie doceniając bardzo mocno uzasadnionego charakteru użycia przez nas wyrażenia »dzieło sztuki«, Weitz nie widzi żadnej potrzeby wytłumaczenia, dlaczego to wyrażenie jest jednolicie projektowane na pewne muszle klozetowe (por. muszla Duchampa), a nie na inne muszle, dlaczego projektuje się to wyrażenie na wiele waz greckich, a nie na bostońskie słoiki do przechowywania fasolki itd.”<sup>51</sup> Stosowanie tak nieprecyzyjnego i zagadkowego wręcz wyrażenia, za jakie Matthews uważa »wystarczające podobieństwo«, do uznanych przykładów sztuki zaledwie nazywa trudność po imieniu, lecz jej nie rozwiązuje<sup>52</sup>.

Cały problem w tym, że niestety znów to, co Matthews proponuje nam w zamian, pisząc lapidarnie, że „dzieła sztuki [...] to cokolwiek, co znajduje się w relacji z paradygmatem sztuki”, także niewiele wyjaśnia.

<sup>49</sup> M. Weitz: *The Role...*, s. 358.

<sup>50</sup> Tamże, s. 359.

<sup>51</sup> R. Matthews: *Traditional Aesthetics Defended...*, s. 399–400.

<sup>52</sup> Zob. tamże, s. 404.



Powróćmy do wspomnianej wcześniej aporii związanej z dokonanym przez Weitzę podziałem pojęć na zamknięte (pojęcia logiczne i matematyczne) oraz otwarte (pozostałe). Tak rozumiana otwartość pojęcia „sztuka” nie jest wystarczająca – twierdzi Timothy Binkley. Uważa on, że „pojęcie »sztuka« nie jest po prostu pojęciem mieszczącym się pośród innych najbardziej otwartych pojęć, jest ono radykalnie otwarte, radykalnie nie dające się określić”<sup>53</sup>.

Ta eskalacja w pojmowaniu otwartości pojęć estetycznych współgra szczególnie z aktualną sytuacją w sztuce: „Historia sztuki współczesnej jawi się na kształt następującego jeden po drugim, pirotechnicznego pokazu jej cech znamienych, podobnych do siebie dzięki celowemu stawianiu pytania o te cechy; pytanie to jest usytuowane lub usankcjonowane w kreacji dzieła sztuki. Radykalna otwartość pojęcia »sztuka« polega na niczym nieskrępowanym prawie artystów do dyskusji i podawania w wątpliwość w swych pracach tego pojęcia.”<sup>54</sup> Istotą tak rozumianego pojęcia „sztuka” jest „prawo nieskrępowanego podawania go w wątpliwość” oraz rozszerzanie i zmienianie go, co właściwie staje się „celem sztuki dzisiejszej, a nie tylko efektem zdolności twórczej pewnych ludzi”<sup>55</sup>.

Trzeba teraz, kontynuując, postawić pytanie: czy mimo radykalnej otwartości pojęcia estetyczne mogą być określone przez jakiekolwiek reguły czy warunki? Zdaniem Franka Sibleya, „filozofowie wyzwolili się spod uroku ścisłego modelu typu »konieczny i wystarczający«, wskazując, że nie da się on zastosować do wielu powszechnie używanych pojęć, które są uwarunkowane w znacznie swobodniejszy sposób. Jednak chociaż nowo utworzony model sprawdza się w zastosowaniu do wielu pojęć, to tylko może się wydawać, że należą do nich także pojęcia estetyczne, że są one również w jakiś luźniejszy sposób określone przez warunki.”<sup>56</sup> Ograniczę się do przytoczenia pokrótce rozwiązania, jakie w tej kwestii sugeruje Sibley: pojęcia estetyczne nie są i nie mogą być określone przez jakiekolwiek warunki i reguły; nawet nowe przykłady, które

<sup>53</sup> T. B i n k l e y: *Kto decyduje o sztuce?...*, s. 222.

<sup>54</sup> Tamże, s. 223.

<sup>55</sup> Tamże, s. 225.

<sup>56</sup> F. S i b l e y: *Aesthetic Concepts*. In: T e n z e: *Collected Papers and Aesthetics*. Ed. by C. B a r r e t. 1965, cyt. za: F. S i b l e y: *Pojęcia estetyczne*. W: *Estetyka w świecie...*, T. 1, s. 180.

odgrywają niewątpliwie ważną rolę w rozumieniu tych pojęć, nie uprawniają nas do wywodzenia z nich jakichkolwiek reguł, które umożliwiałyby nam stosowanie tych terminów do kolejnych nowych przypadków.

Jak zauważył B. Dziemidok, triumf antyesencjalizmu był też początkiem jego zmierzchu; mimo to, ogólnie rzecz ujmując, można wykazać co najmniej kilka ważnych i wpływowych osiągnięć postwittgensteinowskiej analitycznej myśli estetycznej<sup>57</sup>. Należy przede wszystkim wymienić krytykę klasycznych teorii sztuki zarzucającą im spekulatywizm, mętność i nieprecyzyjność językową, skrajne tendencje normatywistyczne oraz oderwanie od praktycznego kontekstu. Rezultatem tej krytycznej postawy – charakterystycznej zresztą dla nastawienia analitycznego w ogóle – był wzrost kultury logicznej dyskursu estetycznego. Bardziej konstruktywnym zaś efektem postawy antyesencjalistycznej w estetyce było zainteresowanie problematyką metaestetyczną, obejmującą swym zakresem między innymi zagadnienie statusu estetyki jako dyscypliny filozoficznej, jej przedmiot, swoiste metody i cele<sup>58</sup>.

Ujmując jednak rzecz z innej strony, zauważmy, że przedstawiona tu dyskusja wskazuje na to, iż argumentacja antyesencjalistów skierowana przeciwko postawie esencjalistycznej sama w sobie ma charakter zarzutu *Tu Quoque*<sup>59</sup>: „Przestrzegając przed esencjalizmem i niebezpieczeństwem generalizowania, antyesencjaliści sami w sposób nieuchronny wpadają w pułapki esencjalizmu [...]. Według antyesencjalistów bowiem i s t o t ą wszystkich dotychczasowych teorii sztuki jest przyjmowanie esencjalistycznego przekonania o istocie sztuki. Tego rodzaju esencjalistyczne generalizacje wypowiedane są także wobec samej sztuki i dzieł sztuki. Istotą sztuki jest jej zmienny i ekspansywny charakter, a istotę i wspólną cechę wszystkich dzieł sztuki stanowi ich unikalność.”<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Zob. B. Dziemidok: *Czy możliwa i potrzebna jest...*, s. 203.

<sup>58</sup> Zob. tamże, s. 208.

<sup>59</sup> Argumentacja *Tu Quoque* jest szczególnym typem postawy krytycznej jedynie wtedy, kiedy wytykany błąd ma charakter akcydentalny w stosunku do poglądu filozoficznego. Zarzut ów zatem działa jako zachęta do rewizji i precyzyjnego wyjaśnienia. Jest to więc jedynie rodzaj argumentacji pytającej, a nie destruktywnej. Zob. H. W. Johnstone, Jr: *Philosophy and Argument*. Pennsylvania 1959, s. 89.

<sup>60</sup> B. Dziemidok: *Czy możliwa i potrzebna jest...*, s. 208–209.

Przywołując, brzmiącą w tym miejscu nieco paradoksalnie, tezę ostatniego antyesencjalisty Benjamina J. Tilghmana o kontekstowym charakterze pojęć estetycznych, warto zastanowić się nad istotą kontekstu argumentacyjnego estetycznego dyskursu, bez którego ten ostatni okazuje się niezrozumiały, nieefektywny i poznawczo jałowy<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> „Hence when we classify a given objects as ‘art’, we mean something concrete, we point to a certain purpose, to some distinction, to some tasks to be performed. Without such a reference art would be go round in circles.” B. J. T i l g h m a n: *But is It Art?* Oxford 1984, s. 187.